Diss. München 1883.

Carl Borinski

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554602_0124

Opitz gilt durch sein Buch von der deutschen Poeterey dem Litterarhistoriker als Begründer der Gelehrten-Dichtung in der deutschen Litteratur. Unglückliche Umstände aller Art haben es bewirkt, dass diese Dichtung den widerwärtigen Charakter annahm, der ihr über ein Jahrhundert lang anhaften sollte. Jedoch ist die Schuld daran weder Opitz als Poeten noch seinem theoretischen Büchlein beizumessen. Gelehrt in dem obigen Sinne, d. h. durch das Studium der antiken Litteratur belehrt und in ihrer Nachahmung befangen, ward seit der Renaissance die nationale Dichtung aller Länder und sie ist es geblieben. Volksdichtung in der Weise des Mittelalters konnte sie nicht mehr bleiben, sobald sie das Publikum des Mittelalters nicht mehr vor sich hatte. Dass sie bei der nothwendigen Wandlung nichts verloren hat, ist jedem, der nicht eigensinnig an der äusserlichen Verehrung rein nationaler Stoffe und Formen festhält, ohne weiteres klar, wenn er die unendliche Fülle von Gestaltungen überschaut, die die modernen Litteraturen seit ihrem damaligen Ausgang von der Antike hervorbrachten. Es kam eben sehr auf das Interesse an, mit dem die einzelnen Völker sich der neuen Dichtung zuwandten, auf die Kraft der Talente, die sie ausüben und fortbilden sollten. Dass das erstere sowohl als die letzteren bei uns so lange ausblieben, hat unserer Litteratur fast anderthalb Jahrhunderte die bekannte, nicht näher zu bezeichnende Physiognomie aufgedrückt. Opitz war immerhin ein Talent, wenn auch ein begrenztes; während dieser ganzen Epoche gilt er dem Auslande als der einzige

deutsche Dichter. Er war ferner erfüllt von dem redlichsten, ja begeisterten Streben, jenes Interesse für die neue deutsche Poeterey in den weitesten Kreisen zu erwecken. Seinen Bemühungen allein ist es zu danken, dass wenigstens die Tradition einer vaterländischen Poesie lebendig blieb, dass der Faden ihrer Entwicklung nicht gänzlich abriss. Seine Wirksamkeit ist also ganz im Gegensatz zu früheren Anschauungen durchaus als eine anregende, nicht als eine hemmende zu bezeichnen. Dem widerspricht die Einführung des in mancher Hinsicht wohl als Ballast zu bezeichnenden Fachwerks der Renaissancepoetik nicht. Opitz ist kein Theoretiker, wie Gottsched, kein Classificirer und Gesetzgeber. Ja, er ist überhaupt kein Theoretiker.

Das Büchlein hat ihm, wie wir sehen werden, ungemein wenig geistige Anstrengung gekostet; es war ihm nicht daran gelegen, den Gegenstand tiefer zu durchdenken oder gar neue, eigenthümliche ästhetische Ansichten darzulegen. Die neuerstandene deutsche Poesie, ein Kind der Renaissance, vornehmen Kreisen, Adel und Gelehrten, angehörend, sollte auch wie die übrigen ihre Poetik haben, „In welcher alle jhre eigenschafft vnd zuegehör gründtlich erzehlet, vnd mit exempeln aussgeführet wird.“ [1]) Vor ihm lagen die ästhetischen Lehrer des Alterthums, Aristoteles — ob im Original oder in lateinischer Uebersetzung — wollen wir unentschieden lassen die Sermones und Epistolae des Horatius, jene geistreichen Feuilletons, über die ein feinsinniger Künstler eine Fülle der treffendsten Beobachtungen in der liebenswürdigsten Form gestreut hat, und der rhetorische und kritische Lieblingsschriftsteller der späteren Renaissance, Quintilianus. Im Bereiche der neulateinischen Litteratur war es wohl auch Vida's freundliches Büchlein, das ihn anzog, aber als stetes Nachschlagebuch war ihm zur Hand die zusammenfassende Com-

1) Titelblatt der Ed. princ. d. Poeterey. (Bresslau 1624.)

pilation des über die Kunst des Alterthums Vorhandenen von dem den Deutschen besonders werthen Julius Cäsar Scaliger, dem Poetiker κατ' ἐξοχήν, dessen massenhaft aufgespeichertes Material selbst die, welche sehr oft stark von ihm abweichen, wie Ronsard, sich wörtlich anzueignen nicht scheuen. Was die Nationalpoetiker betrifft, so kannte er Trissinos Thätigkeit für Sprache und Metrik, sowie seine Bemühungen um eine streng classische Tragödie, er wusste von Tasso und der Crusca und stimmte freudig ein in die Tendenz der poetischen Apologie des vornehmen „Ritters" Sidney. Aber besonders eng schloss er sich natürlich an das, was der grosse Stern der Plejade in seinem Abrégé, in seiner caprice à Nicolas und in den beiden Vorreden zur Franciade ihm darbot, besonders in der zweiten, einer grossen Abhandlung, die sein in Bewunderung vergehender Biograph Claude Binet nach Ronsard's Tode redigirt und veröffentlicht hatte. Er brauchte für seine Deutschen für den Anfang nur das Handgreiflichste, Augenfälligste und fand es hauptsächlich in Ronsard und Scaliger. Es in andere Form zu kleiden schien ihm überflüssig, er nahm es wortwörtlich herüber, ohne sich dabei gerade eines Plagiates bewusst zu werden. Strehlke spricht in seiner Biographie[1]) von „einzelnen Stellen," führt davon eine (die über Invention) an und weist auf den von Opitz angeführten Ronsard'schen Vers „Je vy le ciel si beau, si pur et net" (zur Vermeidung von lauter einsilbigen Wörtern) hin. Aber gerade hier nennt Opitz seine Quelle.[2]) Der Stellen aber, wo er es unterlässt, sind nicht blos einzelne, sondern eine ganze Menge und so ziemlich die wichtigsten. Weniger bekannt war bisher seine wörtliche Benutzung Scaliger's, wobei die oft Opitz nachge-

1) Lpz. 1856 p. 147 f.

2) Poeterey (1624) E. 4. a. bei Braune p. 32: „Dessen exempel Ronsard giebet."

schwätzte[1]) Stelle über die Tragödie am meisten in die Augen fällt. Es ist aber dabei doch bewunderungswerth, mit welcher Selbständigkeit unser „Theoretiker“ in der Auswahl verfährt; er nimmt das was seinen Ansichten zusagt heraus und geht an dem ihn nicht Ansprechenden, ohne sich durch Autoritäten blenden zu lassen, selbstbewusst vorüber. Insoferne ist also Opitzens Poetik keine blosse Compilation, die nur als Grundlage für die Folgezeit wichtig wäre, sondern sie hat als Vermittelung einer ganz bestimmten, wennn auch eklektischen Anschauung von dem Wesen der Poesie, die von fester Theorie natürlich weit entfernt ist, ihren selbständigen Werth und ist daher einer Besprechung wohl würdig.

Schon das Motto unterscheidet ihn bezeichnend von Ronsard. Beide wählen Horaz, natürlich die epistola ad Pisones. Aber der von dem Leben und Denken des Alterthums entflammte Franzose, der seine Begeisterung in echt genial ansteckender Weise seiner Zeit so mitzutheilen vermochte, dass sie selbst unter innerlich sehr Unbetheiligten zur fieberhaften Mode wurde, wählt sich v. 309 „Scribendi recte sapere est et principium et fons.“ Der von der Bedeutung der Form gegenwärtig ganz erfüllte Deutsche, der überdies viel mehr aufzuräumen hatte und gegen die Schmierer und Indifferenten weit schroffer auftreten musste als es in Frankreich nöthig war, griff die Verse 86—88 heraus: „Descriptas servare vices operumque colores — Cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor? Cur nescire pudens prave quam discere malo?“ — Er konnte für seinen Zweck kein passenderes finden. — Dabei verwahrt er sich jedoch gleich in dem „Vorrede“ überschriebenen 1. Cap. gegen jede schulmeisterliche Anschauung der Sache. Er folgt auch hier, wenn

1) Direkt zu Scaliger gingen doch nur die Gelehrtesten der späteren Poetiker zurück.

auch nicht ganz wörtlich, Ronsard. Derselbe beginnt seinen Abrégé: „Combien que l'art de Poësie ne se puisse par preceptes comprendre n'y enseigner, pour être plus mental que traditif, toutesfois etc. j'ai bien voulu t'endonner quelques reigles icy"; Opitz kehrt den Satz nur um und sagt: „Wiewohl ich mir von der Deutschen Poeterey etwas auff zue setzen vorgenommen; bin ich doch solcher gedancken keines weges, das ich vermeine, man könne jemanden durch gewisse regeln und gesetze zu einem Poeten machen." Das zweite Capitel mit der etwas naiven Ueberschrift: „Wozue die Poeterey, vnd wann sie erfunden worden" bringt dann in der Weise von Sidney's Einleitung die ältesten Ansichten von der Poesie, namentlich die erste philosophische Anschauung, so zu sagen die ästhetische Uridee der Menschheit, das Suchen nach der ὑπόνοια des Gedichtes, nach dem theologischen oder vielmehr theosophischen Grunde der Poesie, das Petrarca und die Renaissance wieder mit solcher Begeisterung aufgriff, das in der Vergilinterpretation des Mittelalters nie aufgehört hatte und an dessen Berechtigung auch Luther mit freudiger Zustimmung glaubte. Der Anfang ist wieder eine Entlehnung aus Ronsard: „Die Poeterey ist anfanges nichts anders gewesen, als eine verborgene Theologie, vnd vnterricht von Göttlichen sachen. Dann weil die erste vnd rave Welt gröber vnd vngeschlachter war, als das sie hette die lehren . . . recht verstehen können, so haben weise Männer sie . . . . . in reime vnd fabeln . . . verstecken vnd verbergen müssen.[1])" Ronsard: „La Poesie n'estoit au premier âge, qu'une théologie allegorique, pour faire entrer au cerveau des hommes grossiers, par fables plaisantes et colorées les secrets qu'ils ne pouvoient comprendre, quand trop ouvertement on leur descouvroit la verité."[2]) Auch die alle-

1) Poet. (1624.) B. 1a. f. Braune p. 8 f.
2) Abrégé. (Oeuvres, Ed. Elz. VII p. 318.)

gorische Deutung der Mythologie, ein Lieblingsthema der rechtgläubigen Renaissance, die die lieben Gestalten des sonnigen Olympus doch nicht so ohne weiteres in den Pfuhl der Hölle verdammen wollte, wie man es später that, wird hier bereits berührt und B 4b. (Braune p. 14) bei Besprechung der „heidnischen“ Götternamen nach Maximus Tyrius weiter ausgeführt. Alsdann wird der Name vates, vaticinium und sein Wesen nach Sidney durch die geheimnissvolle Wirkung des ungewohnten Klanges auf die abergläubische Menge erklärt und daran die Bemerkung geknüpft, dass Eratosthenes und die vielen, welche heute seiner Meinung seien, Unrecht hätten, die Poesie eine blosse Ergötzung zu nennen und dass schon Strabo und die Kirchenväter, namentlich Lactantius die praktisch-sittliche und pädagogische Wichtigkeit betonten. „Je älter ein Scribent, je näher komme er den Poeten“, bemerkt er feinsinnig, und der bekannte Aristotelische Ausspruch in der Poetik (Cap. I § 7) liegt ihm wohl im Sinne, wenn er die Unabhängigkeit des Wesens der Poesie von dem ergötzenden Klange des Rhythmus hervorhebt; wie Casaubonus und Philipp Sidney,[1]) führt er Herodot als Muster eines solchen Prosaikers an. Das dritte Capitel „Von etlichen sachen, die den Poeten vorgeworffen werden;[2]) vnd derselben entschuldigung“ bringt eine apologie for Poetrie. Die Erwähnung des Erasmus an dieser Stelle weist auch auf Sidney. Ihn vor Allen traf der verächtliche Spottname „poeta“ aus innerster Seele seiner unwissenden mönchischen Gegner. Er aber antwortete „er schätzte sich dessen lobes viel zue unwürdig.“ Unserem Opitz sind nun auch Sokrates und Cicero Poeten und sie „haben sich doch des Poetennamens nie geschämet.“ Der verbreiteten Ansicht von der Geringfügigkeit

1) nach Aristot. Poet. Cap. IX.

2) what objections may bee made against this Arte etc. Sidney, Apol. English Reprints II p. 48. (London 1868.)

des Versemachens setzt er „τὸ ὅλον“ entgegen, auf das sich in jener Zeit gerade die am meisten zu Gute thun, die Plato wohl kaum je gelesen haben. Die Musen sind eins, „ὁ — μοῦσαι“ (! nicht bei Scaliger.) und Plato, der „aller Dinge kündig gewesen,“ ist zugleich „im Tragedien schreiben so weit kommen, das er auch andern kampff anbitten dörffen.“ Er fasst das ὅλον allerdings in der kindlichsten Weise. Vergil war nicht bloss Dichter, sondern „ein gutter Ackersmann,“ Lukrez „ein vornemer naturkündiger,“ „Manilius ein Astronomus, Lukanus ein Historienschreiber, Oppianus ein Jägermeister.“ Er führt das vornehmlich gegen die unwissenden Versifexe an, gegen die zu eifern er von Ronsard gelernt hat.[1]) Trotzdem hat Ronsard nie eine Apologie seiner Kunst geschrieben. Er brauchte das nicht mehr, er stand bereits in Mitte einer haute littérature und kann sich daher schon auf Auswahl unter Poeten concentriren, die überhaupt in Frage zu kommen verdienen. Er lässt sich mehr auf Untersuchungen über Charakter und Temperament der Poeten ein, wie bei uns erst der Hamburger Barthold Feind und die „Mahler.“ Nicht so Opitz. Er muss überhaupt erst klar machen, was ein Dichter sei und der εὐφαντασιωτός des Quintilian sowie die Ronsard'sche Phrase „Tu auras en premier lieu les conceptions hautes, grandes, belles, et non trainantes à terre[2])“ = „er muss hohe sachen bey sich erdenken können, soll anders seine rede eine art kriegen, vnd von der erden empor steigen“[3]) — drückt ihm das am besten aus. Er legt zwar den Finger in die Wunde, von der diese ganze Misère herrührte, indem er die commandirte Gelegenheitsdichtung abstraft. Aber wenn er auch natürlich kein Geld oder Geschenk dafür nahm, eine grosse Rolle spielt sie in

1) Nach Hor. Sat. I. 4. V. 40. ff. neque enim concludere versum Dixeris esse satis etc.

2) a. a. O. p. 318.

3) a a. O. L. 3b. Braune p. 12.

seiner lyrischen Poesie doch, und in diesem Sinne behandelte er sie auch an späterer Stelle. Es war eben die praktische Anwendung der poetischen Gabe, und der grosse Scaliger hatte ihr einen so breiten Raum in seiner Poetik gegeben. Ob commandirt oder nicht, darauf kam es nicht an. Die Armseligkeit und das ewige Einerlei der Stoffe, die einreissende Phraseologie, die Verlockung zu leerem Geschwätz oder zur conventionellen gesellschaftlichen Lüge hätte diesen Leuten dabei auffallen sollen; das geschah aber nirgends. Die höfische Renaissancepoesie war eine Gesellschaftsdichtung, der die poetische Sprache gegeben war, um ihre Empfindungen zu verbergen. Sie log mit Vorliebe und mit grosser Eleganz. Daher müssen diese Dichter sehr unter sich sein, wenn man das was sie sagen, durchaus als bare Münze nehmen soll. Dann aber bricht auch die Empfindung oft tief und herrlich hervor und bei grossen Naturen lässt sie sich auch dann nicht vertreiben, wenn sie coram publico sprechen. Auch die poetische Natur kommt immer wieder, selbst wenn man sie mit dem Spiesse herausjagt. — Daher spielen aber auch die „Mysomousoi," wie sie Sidney nennt, und nicht blos sie, so gern mit dem Vorwurf, dass die ganze Poesie geschminkte Lüge sei.[1]) Namentlich bei Shakespeare, der es liebt in launiger Ironie oder wohl in bitterem Ernste auf den Schein in dieser Dichtung und nicht blos der Renaissancedichtung hinzuweisen, findet man es oft; man denke nur an die Unterhaltungen des Dichters und des Malers und an die Hohnreden des Apemantus im Timon von Athen, die doch sicher ihm gehören, mag auch sonst Vieles in dem Stücke nicht von

1) Auch dem Alterthum war das nicht fremd. Man denke an die ethische Kritik des Homer und Hesiod durch Pythagoras, Heraklit, Xenophanes, Plato und etwa an des Gorgias paradoxen Ausspruch über den Trug der Tragödie (bei Plutarch, de gloria Athen p. 348) (7, 372 R.).

seiner Hand sein.[1]) Die Poetik aber half sich diesen Angriffen gegenüber sehr gewandt. Sie hob die Lüge, als das Wesen der Dichtung theoretisch auf ihren Schild. Das war im Mittelalter gerade umgekehrt. Der Dichter hätte wenig Effekt gemacht, der gesagt hätte, was ich euch da erzähle oder vorsinge, ist nicht wahr oder blosser Schellenklang. Im Gegentheil, der Epiker versichert sich des Antheils seiner Hörer oder Leser, dadurch dass er vorausschickt, er habe die Erzählung in buochen gefunden oder von einem glaubhaften Gewährsmann gehört oder als Sage aus alten Zeiten in irgend einem Gaue angetroffen, und der Lyriker hackt sich wohl gar den kleinen Finger ab, um die Geliebte von der Wahrheit seiner Empfindungen zu überzeugen. Nun wird das anders. Vom Alterthum hatte man den Begriff der *μίμησις* überkommen, dessen Aufstellung Plato, dessen höchste und geistreichste Durchführung Aristoteles angehört. Aus ihm nahm ihn Scaliger in sein grosses Repertorium hinüber, und hier fanden ihn die Nationalpoetiker, ohne dabei auf unmittelbares Zurückgehen auf Aristoteles zu verzichten, wenn auch nur auf die Poetik und die Problemata. So in Italien Trissino, innerhalb der Plejade Ronsard, in England Sidney. Das herrliche 9. Capitel der Aristotelischen Poetik ist der Gegenstand vieler mehr oder minder dicker Bücher geworden, keines hat seinen Gedankeninhalt so tief erfasst und so klar dargelegt, als Lessing's Dramaturgie. Schon damals griff man den Satz, der diese Theorie der blossen Fiktion zu enthalten schien „*οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ᾽ οἷα ἂν γένοιτο*“ mit grosser Genugthuung heraus, weniger beachtet aber wurde der Zusatz, welcher das durch einzelne Nachahmungen Entstandene aus willkürlicher Phantasmagorie erst zu einer fest

1) Vgl. Twelfth night I. 5, 206 f. Tempest, IV. 1, 151. Hamlet II. 2. 578.

in sich beruhenden, nach eigenen Gesetzen geregelten idealen Welt machte, der Zusatz „καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.“ Man freute sich über die Freiheit, die man vor dem Historiker voraus hatte, man betonte die romanhafte varietas und Scaliger empfahl[1]) Heliodor's Aethiopica allen epischen Dichtern als ein liber accuratissime legendus, seine Form als ratio splendidissima disponendi. Man vermied die geraden Wege und liess sich von dunklen, geschlängelten Irrwegen gar zu gern zu weiten Excursionen verlocken. Wenn man nicht ganz zweck- und ziellos in den poetischen Wäldern umherlief, wie Ariost, so konnte man es sich doch nicht versagen, sowohl den Olymp als Zion zu besuchen und und die Kreuzfahrer vor Jerusalem mit den antiken Göttern zu schrecken; oder man erfand sich einen abenteuerlichen König Francion, einen Sohn König Hektors, der nach dem Sturze Trojas nach dem Lande kommt, das nach ihm Franken heisst, dann Gallien besetzt und dort Paris gründet „en l'honneur de son oncle Pâris.“ Man schreckte vor solchen Abgeschmacktheiten nicht zurück, denn es war eine förmliche Monomanie geworden, diese Verbindung der beiden ganz heterogenen Welten, der classisch-antiken und der christlich-romantischen. Es war ja wahrscheinlich, warum sollte es nicht poetisch sein? Dass aber die innerlich nothwendige Verbindung, das ἀναγκαῖον vollständig fehle, das übersah man durchaus. Tasso's nächtlich furchtbare Versammlung im Orkus im Anfange des vierten Gesanges hatte noch Sinn. Denn der feinfühlende Dichter hatte sie gar sehr einer Höllenberathung böser Geister angeähnelt, als welche die classischen Götzen durch das Mittelalter spucken. So hat Dante sich mit einem Meistergriff gerade den Zauberer und weisen Meister Virgilius zum Führer durch die Unterwelt gewählt. Aber sich den eleganten Franz I., oder den schlauen Heinrich II., den

1) Poet. III. cap. 96.

schwächlichen Karl IX. als Nachkommen Hektors zu denken, das war, wann auch nach dem Muster Vergil's, doch sehr unvergilisch. Ronsard grade that sich so viel darauf zu gut, im Homer diese poetische Freiheit zu entdecken. Homer's Trojaner seien gar keine Trojaner, sondern Griechen. Gewiss, aber man denke sich einmal Hektor mit der phrygischen Mütze oder Andromache auf asiatischen Rosenlagern! Diese Assimilirung ergiebt sich im Nationalepos von selbst, wie bei uns die des Königs Etzel. Ebenso gut hätte man Vergil vorwerfen können, sein Aeneas sei ein Ideal-Römer und Dido keine Afrikanerin, sondern eine beredte römische Dame. Eben davon hätte Ronsard lernen sollen. Der fest umrissene trojanische Sagenkreis konnte für den noch nicht christlichen Römer noch brauchbar sein. In gänzlich verschiedener Auffassung, vom romantischen Dämmerlicht umflossen, konnte er den mittelalterlichen Dichtern noch Stoffe liefern. Ihn aber nun, wo man das Alterthum ansehen gelernt hatte, wie es war, trotzdem noch in das moderne Epos zwängen zu wollen, Hektor mit der Reihe der französischen Könige zu verbinden, das ging nicht mehr an. Die Renaissancepoeten täuschten sich absichtlich darüber hinweg, aber auf Erfolg durften derartige Werke bei der Nation nicht rechnen.

Und doch lag es nahe, gerade hier Ronsard zu benutzen. Er spricht es im Abrégé am kürzesten aus, während er sich in den préfaces zur Franciade auch auf weitere Erörternngen einlässt: „Tout ainsi que le but de l'orateur est de persuader, ainsi celuy de Poëte d'imiter, inventer, et représenter les choses qui sont, qui peuvent estre, ou que les Anciens ont estimées comme veritables[1])“ (dies letztere zur Rettung der antiken Mythologie!). In der Entgegensetzung des Redners und Poeten ist er Scaliger[2]) gefolgt, der sehr verständig in dem persuadere und movere einerseits, dem imitando delectare

1) Ronsard, Ed. Elz. VII p. 322.
2) Scal. Poet. III. Cap. 24.

andererseits einen wesentlichen Unterschied der beiden artes liberales erkannte, ganz ähnlich wie Kant später in der Kritik der Urtheilskraft, aber allerdings noch nicht bis zu der Bestimmung der interesselosen Schönheit vordrang. Nachdem Opitz berührt hat, „das die Poeten nicht allzeit mit der wahrheit vbereinstimmen“ sagt er: „vnd soll man auch wissen, das die gantze Poeterey im nachäffen der Natur bestehe vnd die Dinge nicht so sehr beschreibe wie sie sein, als wie sie etwan sein köndten oder solten.“ [1])

Opitz kommt zu einem andern Hauptpunkte, auf den die Angriffe der Poesiefeinde sich zu richten pflegten, der Ansicht von der sittlichen Schädlichkeit der Poesie und ihrem heillosen Einfluss auf das Leben der Poeten. Die religiöse Seite, die Ehrenrettung der antiken Mythologie, haben wir schon erwähnt. Sie sowohl als die Vertheidigung gegen den Vorwurf der Lüge geht in die früheste Epoche der Renaissance zurück, und Boccaccio beschäftigt sich in seinem Buche de genealogia deorum bereits ebenso eifrig mit Umdeutung der alten Mythen, als Petrarca in den Invectivarum contre medicum quendam libris IV die Anschuldigung der Lüge zurückweist. Später und leider erst aus der Anschauung des Lebens der meisten poetae erwachsen sind die Ansichten von der Gefährlichkeit ihrer Kunst für die Moral. Stehend und mit ebenso lächerlicher Einförmigkeit wiederkehrend, als ihre Widerlegung, sind die Anklagen wegen Frivolität im Genuss des Weines und der Weiber. Beides, so hiess es, könne die Poesie nicht entbehren, denn ein Poet könne nur schreiben, wenn er betrunken sei, und wenn er nicht Stoff zu Schlüpfrigkeiten und lasciven Schilderungen habe, so entbehre sein Werk der besten Würze.

1) Poeterey B. 4a. bei Braune p. 13. Man beachte die Anlehnung des Ausdruckes an das berüchtigte „οἷοί εἰσιν“ und „οἵους δεῖ“ aus dem 26. Cap. der Aristot. Poetik.

Es sei mithin keine Frage, dass eine Kunst, die sich auf zwei der schlimmsten Todsünden gründe, als eine Erfindung des Satans zu bekämpfen und womöglich ganz aus der Welt zu schaffen sei. Wegen des Weines fällt nun dem guten Opitz die Vertheidigung schwer. Denn zu allen Zeiten stand als unumstössliches Dogma fest das entschiedene Wort des Horaz, wofür er sich bereits auf die Autorität des „uralten" Cratinus beruft „Nulla valere diu, nec vivere carmina possunt; — Quae scribuntur aquae potoribus."[1]) Es ist wirklich amüsant, mit welchem Ernste und welcher Gründlichkeit diese Weinfrage damals ventilirt wurde. Auch der grosse Bacon fragt einmal ängstlich „Did not one of the fathers in great indignation call poesy vinum daemonum because it increaseth templations, perturbations and vain opinions!"[2]) Opitz hilft sich hier, ausserdem dass er für die Poeten „deren gemüter unterweilen etwas sicherer und freyer sein" überhaupt eine Ausnahmestellung in Anspruch nimmt und die Leute „die in anderer Leute Mängeln falcken in jhren eigenen Maulwörffe sein" auf ihre eigenen Menschlichkeiten verweist, damit, dass er auch Dichter anführt, bei denen der Wein keine so grosse Rolle spiele, den Sophokles, der nach einer bekannten Anekdote dem Aeschylus „vorgeworffen" habe, „der wein hette seine Tragedien gemacht, nicht er," und natürlich den Pindar, dessen *Ἄριστον μὲν ὕδωρ* den feurigen Thebaner sonderbarer Weise zum Ideal aller soliden wässerigen Gemüther gemacht hatte.

Um so energischer aber zieht er gegen die alten und neuen Poeten los, „die jhre reine sprache mit garstigen epikurischen schrifften besudelt, vnd sich an jhrer eigenen schande erlustiget haben." Opitz hat diesen Punkt öfters berührt, schon das Vorhandensein von Liebesgedichten gab

1) Epist. I. 19, 1 ff.
2) Advancement of Learning II. 22. 13.

ihm in Vorreden Anlass zur Rechtfertigung – und nun gar Zoten oder Schlüpfrigkeiten! Bereits in der aus der Heidelberker Zeit stammenden „Vorrede an den Leser" in Zinkgref's Ausgabe von 1624 hatte er sich wegen der „Liebessachen" entschuldigt und als er im folgenden Jahre die inzwischen fertig gewordene Gesammtausgabe mit der Zuschrift Ludwig von Anhalt widmete und sich so recht würdig zur Aufnahme in die hochwohllöbliche, ehrenfeste fruchtbringende Gesellschaft darstellen wollte, schienen ihm die Liebesgedichte schon ein Stein des Anstosses. Er hält die herkömmliche Apologie wieder für nöthig, „da dergleichen Nahmen in diesen meinen Büchern nichts als Nahmen sind und so wenig als wahr sollen aufgenommen werden, so wenig als glaublich ist, dass der göttliche Julius Scaliger soviel Lesbien, Crispillen, Adamantien und wie sie alle heissen, geliebet und gepriesen habe." Wir werden uns hüten, gerade hier auch nur die leiseste Spur unserer Anschauungen und Empfindungen in jenes Zeitalter hinüberzutragen, wenn wir das Leben der poetae, oder die sittlichen Zustände auf den damaligen Hochschulen kennen, wie sie uns aus den Geschichten der Universitäten oder etwa aus Tholuck's Buche grell entgegentreten. Die moderne Liebeslyrik hat sich seit der Renaissance auf zwei Wegen fortentwickelt. Den einen schlug mit genialem Blick Petrarca ein. Er suchte wirkliche, menschliche Empfindung zu verbinden mit der abstrakten Geistigkeit der Philosophie und diese Mischung hindurchzuleiten durch die Welt neuer Bilder und Ideen, welche die wiedererstandenen Alten aus dem Grabe der Jahrhunderte mit einem Male ans Licht brachten. Auf dem andern folgte man treulich den Spuren Anakreon's, von denen trotz aller Individualität im einzelnen auch die römischen Lyriker nicht abgewichen waren. Die Minnelyrik war verstummt, nur das Volkslied sang unbeachtet draussen noch fort in Wald, Feld und Gasse, und höchstens im Drama klingt es wehmüthig

hinein in die Prachtsäle und Budoirs der Vornehmen. Wie lange ist es her, dass das anders ward und dass zugleich der grösste deutsche Dichter, in seiner Art zuerst eigenste Empfindung im knappen Liede auszusprechen wagte? Noch jetzt sind gerade in diesem Punkte die Dichter in schlimmer Lage. Und nun gar damals, wo der Ton der Liebeslyrik so grell abstach gegen die Zucht und Ehrbarkeit in den deutschen Bürgerhäusern. Und gerade dort musste die deutsche Poesie in der nächsten Zeit festen Fuss zu fassen suchen; das drückte sie ja leider den höfischen Litteraturen der Ausländer gegenüber so herab. Opitz wusste das wohl. Sein Ideal mussten die Poeten sein, die „so züchtig reden, das sie ein jegliches ehrbares frawenzimmer vngeschewet lesen möchte.“ Damit hat er gesetzgebend für sein Zeitalter gewirkt und erst die französische Schandlyrik bewirkte zu Ende des Jahrhunderts eine Aenderung. Die Bedeutung der Liebe für die Entwicklung des Dichters, ihre Stellung in der Poesie unterschätzt er nicht. Niemals haben die Poeten „mehr sinnreiche gedancken und einfälle. als wann sie von jhrer Buhlschafften Himmlischen schöne, jugend, freundligkeit, hass vnnd gunst reden.“ Im Gegentheil er will sie aus der lateinischen Poesie, wo sie in den Deutschen Lotichius, Melissus solche Triumphe gefeiert in die Nationalpoesie hinüberführen, und auch hier wieder ist ihm Ronsard Führer und Wegweiser, dessen darauf bezüglichen „Sonnet“ „Ah belle liberté, qui me seruois d'escorte etc.“ er an dieser Stelle übersetzt. —

Das vierte Capitel „Von der deutschen Poeterey“ bringt zuerst eine Remonstranz gegen das Dogma von Kunst und Klima. So sehr ist der Renaissance in Italien und Griechenland die einzige Kunstluft, dass Opitz „Indien, Egypten vnd Frankreich“ als rauhe Barbarenländer förmlich anführt, deren Besuch von den „Vornehmsten Griechen“ um „die weissheit zu erlernen“ nicht verschmäht wurde. Dass dann

die Taciteischen Reminiscenzen kommen, wie sie der deutschen Renaissance so eigenthümlich sind, war zu erwarten. Dabei immer der Hinweis auf das prodesse, die philosophisch-pädagogische Wirksamkeit der Barden und Druiden, für die er übrigens als belesener Mann auch Strabo, Ammianus Marcellinus und Lucans erstes Buch anführt. Dass die schöne Blüthe der mittelhochdeutschen Poesie so ganz verschwunden, das meinte er, „ist leichtlicher zue beklagen, als die vrsache hievon zue geben." Ist es ein Wunder, wenn ihn Petrarcas und Ronsards erfolgreiches Beispiel bestimmt, das einzige Heil in der Anwendung der Renaissance auf die nationale Poesie „in den griechischen und Lateinischen büchern" zu suchen. So ganz und gar abhängig von der Antike zeigt sich selbst Ronsard nicht mehr, der allgemein die lecture de bons Poetes bis zum Auswendiglernen (apprendre par coeur) empfiehlt, wobei er zwar auch vornehmlich die Alten im Auge gehabt haben wird.[1])

Wir gelangen nun zu dem fünften Capitel, das sich Opitz am leichtesten gemacht hat. Hier fand er in Ronsard und in Scaligers Idea soviel bereits vor, dass er die prägnantesten Sätze nur herübernehmen zu dürfen glaubte. Gleich die Ueberschrift „Von der Zugehör der Deutschen Poesie etc." erinnert uns an die Hyle, das Material, Scaliger's zweites Buch, und wir sollten denken, es würde, wie bei Scaliger darauf die Idea das Wesen der Poesie abgehandelt wird, nun ein Capitel, das der Idea entspräche, folgen. Aber dem ist nicht so. Opitz hat mit dieser Ueberschrift eine sonderbare Flücktigkeit begangen. Denn was dies Capitel enthält, ist gar keine „Zugehör" keine Hyle, die sich erst

1) Der Schluss des 4. Capitels stimmt ziemlich genau mit Sleidan's Vorrede zu Dan. Heinsius' niederd. Gedichten überein. (S. Muth „Ueber das Verhältniss von Mart. Opitz zu Daniel Heinsius" Lpz. 1872.)

im 7. Capitel vorfindet, sondern eine richtige Idea, soweit der Raum des Büchleins es zuliess, den gewaltigen Stoff dieses dritten Scaliger'schen Buches vorzuführen.

Dies Capitel ist überdies deswegen interessant, weil Bodmer es als eine Art Manifest gegen die „Leipziger Kunstrichter" benutzt, wie ja überhaupt das Zurückgehen auf Muster, die jenseits oder ausserhalb des Kreises der französischen Academie stehen, für die Schweizer charakteristisch ist. Trotzdem bringt es nur die fremden Ansichten oft in ihrer unveränderten Form. Gleich die Eintheilung „in Dinge und worte" spiegelt die Scaliger'sche in res und verba. Ferner ist die Stelle von der Erfindung, in der Bodmer in seiner Anmerkung triumphirend eine Bestätigung seiner Ansicht von der unbewussten Teleologie und Auswahl der dichterischen Fantasie zu haben glaubt im Gegensatz gegen Gottsched, der die Sonne seines Geschmackes über Poetisches und Unpoetisches scheinen liess, eine wörtliche Entlehnung aus Ronsard's Abschnitt De l'invention. Opitz: „Die erfindung der Dinge ist nichts anders als eine sinnreiche[1]) fassung aller sachen, die wir uns einbilden können, der Himlischen vnd der jrdischen, die Leben haben vnd nicht haben, welche ein Poete jhm zue beschreiben vnd herfür zue bringen vornimpt."[2]) Ronsard: „L'invention n'est autre chose, que le bon naturel d'unei magination, concevant les idées et formes de toutes choses qui se peuvent imaginer, tant célestes que terrestres, animées ou inanimées, pour après les representer, descrire et imiter."[3]) Auch die Stelle über die Disposition hat er, da er einmal im Abschreiben war, gleich mitgenommen. Er schreibt: „An dieser erfindung henget stracks die abtheilung, welche bestehet in einer füglichen vnd artigen

1) Das beweisende Wort für Bodmer.
2) Poeterey (C. 4 a. Braune p. 19).
3) Abrégé (a. a. O. VII. p. 322).

ordnung der erfundenen sachen."[1]) Ronsard (de la Disposition): „Ainsi la disposition despend de la belle invention, la quelle consiste en une elegante et parfaite collation de choses inventées."[2])

Wenn nun vom „Heroischen getichte" die Rede ist, so fällt uns zuvörderst die Definition auf, die sich so weit erstreckt, dass unser Begriff davon gleich wesentlich alterirt wird. Schön Gervinus hat auf die der Epoche nicht gerade zu ihrem Vortheil eigenthümliche Vermischung des fürstlichen Lobgedichtes mit dem Heldengedichte aufmerksam gemacht. Diese Bemerkung ist insoferne nicht ganz richtig, als nicht blos der Panegyrikus, sondern auch das didaktische Gedicht, kurz schliesslich Alles, was im heroischen Versmass d. h. in den dasselbe vertretenden unstrophischen Alexandrinern verfasst ist, in dieselbe Kategorie fällt. Woher diese Zusammenwürfelung ganz heterogener Dinge eigentlich stamme, kann man nicht geradezu angeben. Aus den Theoretikern wohl nicht; Scaliger hält mit musterhafter Strenge die epica ratio, qua Heroum genus, vita gesta describuntur[3]) aufrecht, ebenso hüten sich die Dichter, die selbst auf diesem Gebiete thätig sind, wie Tasso und Ronsard, sehr wohl vor dieser Vermischung. Auf der andern Seite ist aber sehr leicht erklärlich, wie sie entstehen konnte. Die Art und Weise, in der man Gedichte wie Virgil's Georgica oder das Lob des Stilicho des Claudian interpretirte und nach und nach auffasste, berührte sich sehr nahe mit der Anschauung, die man von dem Wesen der Aeneis hegte. Und wenn auch die Theoretiker sich dessen nicht schuldig machten, so setzten sie sich auch nicht durch bestimmte, kritische Di-

1) ebend.
2) Ronsard, a. a. O. p. 323.
3) Poet. L. III. Cap. 96.

stinktion dem Missbrauch entgegen. Schon unter den weniger gebildeten neulateinischen Poeten sind die Carmina heroica, die nichts als panegyrici, funebria und dergleichen sein wollen, sehr zahlreich. Dazu kamen dann noch das Lehrgedicht der Renaissance, von Hieronymus Vida und Fracastor zur höchsten Beliebtheit in der lateinischen Poesie gebracht und von Ronsard und Bartas mit grossem Erfolge in die Nationalpoesie eingeführt, und der heidnische und christliche Hymnus, der weit ausgeführte Lobgesang, für den Marullus, Vida (Christias) und der ältere Scaliger Muster waren, und den namentlich die niederländischen Dichter, zuerst Daniel Heinse mit grossem Eifer aufgriffen. Diese Dinge unter einer neuen Rubrik zu vereinigen, war man noch zu wenig systematisch. In wie später Zeit überhaupt gelangte die doch schon von Aristoteles, wenn auch durchaus nicht mit der gewohnten Bestimmtheit ausgesprochene natürliche Dreitheilung der Poesie, in Epik, Lyrik und Dramatik wieder zur Anerkennung![1]) Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn wir bei unserem constitutiven Theoretiker, eben weil er dafür weder Begabung noch Interesse hat, die denkbar weiteste Definition, die der besprochenen Verwechselung nur Vorschub leisten konnte, antreffen, dass ein heroisch getichte „gemeiniglich weitleufftig ist vnd von hohem wesen redet". Sonst folgt er den gewöhnlichen Vorschriften für das Heldengedicht. Das „in medias res" wird durch „stracks von seinem innhalte vnd der Proposition anheben" gegeben. Virgils Georgika sind Muster und — seine „Trostgetichte in Wiederwertigkeit des Kriegs" „wie wol", sagt er, „ich mich schäme, das ich in mangel anderer deutschen exempel mich meiner eigenen gebrauchen soll, weil mir meiner wenigkeit

1) Auch Scaliger kann sich Poet. VII Cap. 8 nicht dazu entschliessen, obwohl er bereits die Eintheilung der Grammatiker in Scenica und Lyrica einer scharfen Kritik unterwirft.

vnd vnvermögen wol bewusst ist,[1]) „Die Invocatio wird nicht wie bei dem gewiss frommen Bischof Vida, wie bei Scaliger, den Franzosen und nach ihnen sogar bei Gottsched[2]) als eine Anrufung des Genius, des poetisch-Wunderbaren zur glücklichen Vollbringung schweren Werkes erklärt, sondern wie bei Tasso im ersten Discorso und merkwürdiger Weise auch bei den Schweizern rein als ein Akt der Religiosität bei den Alten und — da „wir Christen ihnen hierin nicht allein folgen, sondern auch an frömigkeit billich sollen vberlegen sein“ — auch bei den Modernen. In diesem Sinne konnte man wohl dem Lukrez vorwerfen, dass er mit seiner Anrufung der alma Venus seinen eigenen nach Epikur gebildeten philosophischen Ansichten widerspreche und Brucker glaubte ihn in seiner Historie der Philosophie deswegen vertheidigen zu müssen. Opitz übersieht nicht, dass die invocatio zugleich eine zwanglose Form für die Exposition oder, wie er sich ausdrückt, die Proposition ist, er kennt ausserdem die Gewohnheit der Dedikation und drittens eine Art von explanatio, Begründung, „warumb man eben dieses werck vor sich genommen“. So gibt er im Eingange der Trostgedichte die Trivialität der gewöhnlichen Stoffe als Grund dafür an, dass er „begierde voll“ ist, „Zue schreiben wie man sich im creutz' auch frewen soll“.[3]) In der nun folgenden Erörterung hat er blos noch das Epos im Auge. Dass es dabei ohne das verbreitetste, bis zur Unerträglichkeit oft citirte „nec gemino ab ovo“ nicht abgeht, ist natürlich. Er hütet sich aber so weiter zu citiren, wie Ronsard, der das „in medias res festinare“ naiv genug interpretirt: „les bons ouvriers le (das Heldengedicht) commencent par le mi-

1) Bodmer unterlässt in seiner Opitzausgabe nicht, an diese Werke anknüpfend, Glossen über Gottscheds Exempel in der krit. Dichtkunst zu machen.

2) Krit. Dichtk. V. § 5.

3) Nachahmung von Virgil, Georgica III.

lieu etc.“ [1]) eine gläubige Cononisirung dieses guten Rathschlages des Venusinischen Sängers, die diesem zuerst ein humoristisch-satirisches Lächeln abgelockt haben würde. Gerade an diesem Orte aber erwartet man, dass er nicht ohne Beute an der vorzüglich dem Epos gewidmeten Abhandlung Ronsards, der zweiten, grossen préface zur Franciade vorübergegangen sein wird, und die Erwartung täuscht nicht. Man vergleiche folgende Parallelstellen und man wird alsbald die Gleichheit der Anlage und die mitunter wörtliche Uebereinstimmung bemerken. Opitz: „Das getichte vnd die erzehlung selber belangend, nimpt sie es nicht so genawe, wie die Historien etc. . . . . , lest viel aussen, was sich nicht hin schicken wil, vnd setzet viel das zwar hingehöret, aber newe vnd vnverhofft ist, vntermenget allerley fabeln, historien, Kriegeskünste, schlachten, rathschläge, sturm, wetter, vnd was sonsten zue erweckung der verwunderung in den gemütern von nöthen ist; alles mit solcher ordnung, als wenn sich eines auff das andere selber allso gebe, vnd vngesucht in das Buch keme. Gleichwol soll man sich in dieser fregheit zue tichten vorsehen, das man nicht der zeiten vergesse, vnd in jhrer varheit irre. Wiewol es Virgilius, da er vorgegeben Eneas vnd Dido hetten zue einer zeit gelebet, da doch Dido hundert jahr zuevor gewesen, dem Keyser vnd Römischen volcke, durch welches die stadt Carthago bezwungen worden, zue liebe gethan, damitt er gleichsam von den bösen flüchen der Dido einen anfang der feindschafft zwischen diesen zweyen mächtigen völckern machte.“ [2]) Ronsard: „Plusieurs croyent que le poëte et l'historien soient d'un mesme mestier; mais ils se trompent beaucoup, car se sont divers artisans qui n'ont rien de commun l'un avecques l'autre, sinon les descriptions des choses, comme batailles, assauts, montaignes,

1) Abrégé a. a. O. VII. 324.
2) Poeterey D. 2a. Braune, p. 22.

forests et rivieres, villes, assietes de camp, stratagemes, nombre de morts, conseils et pratiques de guerre; en cela il ne faut point que le poëte faille, non plus que l'historien. Au reste, ils n'ont rien de commun (comme j'ay dit), sinon que l'un ne l'autre ne doit jamais mentir contre la verité de la chose, comme a failli. Virgile au temps, c'est à dire en la chronique, le quel a faict Didon estre du temps d'Aenée, encore qu'elle fust cent ans devant pour le moins; mais il inventa telle ruse pour gratifier Auguste et le peuple romain, vainqueur de Carthage, donnant par les imprecations de Didon commencement de haine et de discorde mortelle entre ces deux florissantes nations.“ [1]) Die Häufung der Substantive „allerley fabeln, historien, Kriegeskünste etc.“ bei den beiden wird uns weniger pedantisch vorkommen, wenn wir bedenken, dass bei Scaliger jedem einzelnen derselben lange Capitel gewidmet sind. Was Opitz allein angehört und deshalb um so mehr auffallen könnte, ist die plötzliche Einführung des θαυμαστόν aus dem 24. Capitel der Aristotelischen Poetik. Aber man kann nirgends deutlicher sehen, wie verschieden die Stellung dieses Begriffes bei den Alten und Neueren ist. Wohl sagt Aristoteles: „μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιΐᾳ τὸ ἄλογον, (δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν,) διὰ τὸ μὴ ὁρᾶν εἰς τὸ πράττοντα,“ nachdem er es auch für die Tragödie (δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς ιραγῳδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν) in Anspruch genommen hat und er fügt bedeutungsvoll hinzu: „τὸ δὲ θαυμαστόν, ἡδύ“. Aber welches Licht geht einem auf durch den Satz: „σημεῖον δέ· πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν, ὡς χαριζόμενοι“! Also ein blosser Zusatz ist es dem Griechen, der nur die Aufgabe hat dem bereits fertigen, durch sich selbst wirkenden Bilde die magische, ahnungsvolle Beleuchtung zu geben. Und was ist

1) Ronsard, Préface sur la Franciade, Touchant le Poëme heroique (a. a. O. III. p. 21).

es dem Deutschen, der hier nur als das Schallrohr seiner Zeit erscheint? — Der ganze künstlerische Endzweck, auf den mit einer ungeheuren Maschinerie hingearbeitet wird. Kaum man sich einen bessern Beleg für Fr. Schlegels Behauptung denken, der als das Charakteristikum der modernen Kunst das Streben nach dem Interessanten bezeichnet! Es klingt schon ein wenig modern, wenn Horaz in der Epistola ad Caesarem (II., 210 ff.) ausruft: „Ille per extentum funem mihi posse videtur — Ire poeta, meum qui pectus inaniter angit, — Irritat, mulcet, falsis terroribus implet, — Ut magus, et modo me Thebis modo ponit Athenis." Aber was hat Scaliger, was hat der moderne Roman aus dieser Stelle für Theorien gebaut! Der Hörer soll in stetem Hangen und Bangen (suspensus) erhalten werden „et sane vel unica(!) vel praecipua virtus, auditorem quasi captivum detinere." Wohin war die majestätische Ruhe des homerischen Epos geschwunden! Das ist auch noch so ein Rest Mittelalter, der der Renaissance geblieben, und wodurch sonst, als durch die romanhafte Färbung wäre es der Aeneis möglich gewesen, trotz der Entdeckung Homers noch immer den alten Rang zu behaupten? — Ausser der bewussteren Kunst des Vergil ist es dies vornehmlich, was Scaliger bestimmt, in dem grossen Kapitel des Critikus bei der Gegenüberstellung Vergils und Homers dem ersteren stets den Vorzug zu geben, und er widmet dieser Seite der Vergilschen Kunst noch ein eigenes umfangreiches Capitel, das 28. in der Idea (Varietas).

Es scheint nun merkenswerth, dass Opitz diese Regel der spannenden Verwicklung nicht kennt. Zu sagen, dass er sie mit Absicht wegliess, hiesse vielleicht ihm etwas unterschieben. Aber es mag sich doch unbewusst etwas in ihm dagegen aufgelehnt haben, jedenfalls wurde durch die fortwährenden Hinweisungen Scaliger's auf diesen Punkt keine verwandte Seite in ihm berührt. Auch sein Verhältniss zu Homer ist nicht wie bei Scaliger das einer gehässigen Voreingenom-

menheit,[1]) sondern dasjenige Ronsard's: Achtung vor dem ehrwürdigen Namen, aber in künstlerischer Hinsicht doch nur die zweifelhafte Anerkennung, dass er Vergil das Rohmaterial geliefert, aus dem dieser erst etwas gemacht. Denn vor der Schwierigkeit eines so „vollkommenen Heroischen werckes," wie die Aeneis, hatte man einen ganz unglaublichen Respekt. Die producirenden Künstler klagen heutzutage oft über die negative Kritik. Sie ist jetzt eine schwache Gerte im Vergleich zu der Zuchtruthe, die sie in den Händen der gelehrten „Kunstrichter" von damals war. Wenn also Opitz „im zweifel steht, ob bey vns Deutschen so bald jemand kommen würde, der sich eines vollkommenen Heroischen werkes vnterstehen werde," so ist das nur natürlich und seine Prophezeiung „es sey leichtlicher zu wündschen, als zu hoffen" hat sich leider erfüllt. Aber von einer Abschreckung, welche sein eifriger Ankläger Gervinus ihm andichtet, ist das weit entfernt. Meiner Meinung nach hat er durch die laxe Begriffsbestimmung des heroischen Epos viel nachtheiliger gewirkt, weil in Folge dessen so viele Schwachköpfe sich einbildeten, heroische carmina zu schreiben, während sonst die absolute Abwesenheit jedes höheren Zieles in der Produktion doch mindestens lebhafter empfunden worden wäre. —

Neben den weiten Ausführungen über das „Heroische getichte" kommt nun die „Tragedie" schlecht weg. Er beschränkt sich darauf, zwei Sätze aus Scaliger abzuschreiben, die an zwei Stellen des grossen 97. Capitels der Idea stehen. „Die Tragedie ist an der maiestet dem Heroischen getichte gemesse, ohne das sie selten leidet, das man geringen standes personen vnd schlechte sachen einführe" gleich: „Tragoedia,

1) Das war schon durch seine Freundschaft mit Caspar Barth unmöglich, der in den Adversarien mit höchster Entschiedenheit gegen Scaliger's Kritik nicht blos des Homer, sondern der Griechen überhaupt auftritt.

quanquam huic Epicae similis est, eo tamen differt, quod raro admittit personas viliores.“ Weiter: „Weil sie nur von Königlichem willen, Todtschlägen, verzweiffelungen, Kinder- vnd Vätermörden, brande, blutschanden, kriege vnd auffruhr, klagen heulen, seuffzen vnd dergleichen handelt.“ Bei Scaliger: „Res Tragicae grandes, atroces, iussa Regum, caedes, desperationes, suspendia, exilia, orbitates, parricidia, incestus, incendia, pugnae, occaecationes, fletus, ululatus, conquestiones, funera, epitaphia, epicedia.“ Nur bemerkt man, dass Scaliger noch etwas freigebiger mit diesen schönen Dingen ist. Das war die herrschende Ansicht von der Tragödie, und nun zeihe man noch Lohenstein der Roheit. Hatte doch Daniel Heinse, der diese anmuthige Praxis in einer Anleitung zur Verfertigung von Tragoedien (de tragoediae constitutione, Lugduni, Batavorum 1611) zusammenfasste, sich die Katharsis so erklärt, dass durch häufiges Sehen des Schaudererregenden unsere Empfindung dafür abgestumpft würde.[1]) Und gerade auf Heinsius, viel nachdrücklicher als auf Aristoteles weist Opitz die hin, die sich näher unterrichten wollen. Ueberhaupt war Aristoteles damals noch gar nicht der Gesetzgeber der tragischen Kunst, als der er nun fast sprichwörtlich ist. Ronsard spricht einmal von den Einheiten, aber so wie man eine curiöse Lesefrucht mittheilt, und nach Sidney's Ausführungen stellen sich mehr als fromme Wünsche dar, als eine Kritik des herrschenden Bühnenwesens von einem, der

1) Ed. auct. 1643. p. 12: Talem (sc. habitum) e Tragoediae representatione nasci. nam ut artem quandam perficit quemadmodum oportet, qui illius usum longa sibi actione comparavit: ita objectorum quibus excitari in animo affectus solent, assuetudine quadam mediocritatem eorum induci. Hominem in bello crudeliter vulneratum qui videt, horret, miseret, sui vix est compos. Vergleich mit dem Chirurgen, der non magis commovetur, quam oportet. etc. Ita qui miserias frequenter spectat, recte miseratur et quemadmodum oportet d. h. also: non commovetur!

es besser weiss, durchaus nicht als constitutive Principien nach dem allgültigen Codex des „tragischen Höllenrichters." Ihn als solchen „entdeckt zu haben, das ist allerdings das zweifelhafte Verdienst Chapelains, und es wurde erst dann zu nichte gemacht und von Lessing in anderem Sinne neu erworben, nachdem es bereits heillose Verwirrung in den Köpfen und einem Genius wie Corneille manche bittere Stunde bereitet hatte.

Wir werden uns nicht wundern, bei der Comödie ebenfalls nur Entlehnungen aus dem angezogenen Capitel Scaliger's anzutreffen. „Die Comedie bestehet", nach Opitz „in schlechtem wesen und personen: redet von hochzeiten, gastgeboten, spielen, betrug vnd schalkheit der knechte, ruhmrätigen Landtsknechten, buhlersachen, leichtfertigkeit der jugend, geitze des alters, kupplerey vnd solchen sachen, die täglich vnter gemeinen Leuten verlauffen". Scaliger sagt am angeführten Orte: „In comoedia lusus, comessationes, nuptiae, repotia, servorum astus, ebrietates, senes decepti, emuncti argento." Auch die wenigen Zusätze bei Opitz sind Verdichtungen aus Scaliger. Man erkennt in ihnen unschwer die gerade in Deutschland beliebte Charaktermaske des Thraso und der in den Fassnachtspielen, vorzüglich aber bei Ayrer unumgänglichen Lenonen. Wenn aber Opitz in dem vornehmen Tone Sidneys hinzufügt: „Haben derowegen die, welche heutiges tages Comedien geschrieben, weit geirret, die Keyser vnd Potentaten eingeführt; weil solches den regeln der Comedien schnurstracks zuewieder laufft", so drückt er sich weit schroffer aus, als Scaliger, der hier ein Auge zudrücken möchte: „Contra in Comediis nunquam Reges, nisi in paucis." Er denkt dabei an den Amphitryo des Plautus und ist auch hier sehr für eine freie Bewegung, für Begünstigung der neues schaffenden Phantasie. Er hat es gern, wenn jemand nova inveniat, quae alii queant imitari. Er prahlt mit einem solchen Musterstücke, das er

selbst geschrieben, tanta rerum novarum inventione, ut septem Erasmis, non uni potuerit esse satis. Denn ohne einen Hieb auf Erasmus, geht es, wenn er von sich selbst spricht, selten ab. Wir haben also auch hier, wie beim heroischen Gedicht bei Opitz eine Abweichung von Scaliger zu constatiren. Auch Sidney sucht das Wesen der Comödie einzig in den personis vilioribus. „This doth the Comedy handle so in our private and domestical matters, as with hearing it, we get as it were an experience“;[1]) auch ihm fällt der Amphitryo ein, aber statt dadurch zu tieferem Nachdenken angeregt zu werden, wirft er ihn sofort in eine besondere Classe: „and I knowe, the Auncients have one or two examples of Tragy-comedies, as Plautus hath Amphitrio.“[2]) „Tragikomödie“ animam salvavit. Hier kann man so recht sehen, wie es mit der Aesthetik dieser Leute bestellt ist, wenn ihre grosse Leuchte Aristoteles einmal verlischt. Hätte sich der Theil der Poetik, in dem Aristoteles über die Comödie zu handeln verspricht[3]) erhalten, so würde man in diesem Punkte nicht so ganz rathlos gewesen sein. Zwar hat ja bekanntlich Aristoteles im ersten Theile des 5. Capitels und auch in dem grossen neunten so Treffendes darüber gesagt, dass man wohl im Stande gewesen wäre sich daraus seine Gesammtansicht zu construiren, wenn man es verstanden hätte, diese Winke zu benutzen. Mit dem genialen Blick für das Wesentliche in den Dingen geht er über die Aeusserlichkeiten, an die sich diese Poetiker klammern, hinweg auf die Bestimmung des durchaus Charakteristischen jeder Comödie los und findet es nicht in der socialen Stellung der handelnden Personen, nicht im glücklichen Ausgange, auch nicht in dem Stoff, der ja sehr wohl Laster und Verbrechen

1) Sidney, An Apologie for Poetrie (English Reprint p. 44).

2) Ebend. p. 65.

3) Poet. Cap. VI. *Περὶ μεν οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτρῳ μιμητικῆς, κα περὶ κωμῳδίας, ὕστερον ἐροῦμεν.*

enthalten kann, sondern wie er es bei der Tragödie thut: in der Empfindung des Publikums, des Hörers. Wo das *γελοῖον* vorhanden ist, so ist sein Gedankengang im fünften Capitel, da ist die Comödie und mag auch ein *ἁμάρτημα τε καὶ αἶσχος* vorhanden sein, es ist dann sicher, wie das *γελοῖον* selbst, *ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν*. Ein solches *ἁμάρτημα* findet sich im Gegensatz zur tragischen Schuld nur bei den *φαυλοτέροις*[1]) und diese Erwägungen bestimmten ihn nun, wie ich glaube, gleich an den Anfang des Capitels folgende Definition zu setzen: *Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶ μίμησις φαυλοτέρων μέν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν.*

Mit dieser Definition setzt sich der Weise von Stagira sowohl über die personae viliores, als über die exitus hinweg. Aristoteles erklärt zwar im 13. Capitel für die schönste *σύστασις* des *μύθος*, wenn die Tragödien *εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν* und lobt deswegen den Euripides als den *τραγικώτατος τῶν ποιητῶν*, wenn er auch sonst nicht besonders in der Wahl seiner Mittel ist, (*εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ,*) aber die *σύστασις*, wie sie etwa die Odyssee zeigt und die bei ihm den zweiten Rang hat, ist ihm, wenn auch *μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία*, deshalb nicht untragisch. Scaliger hat nun wohl eingesehen, dass diese beiden äusserlichen Stützen zu schwach sind. In Betreff der personae viliores wissen wir es bereits. Aber auch der exitus genügt ihm nicht „nam et Comoediae multae infelices quibusdam fines habent“ „nec minus laetae Tragoediae non paucae“.[2]) Das Auskunftsmittel jedoch, das er ergreift, steht zwar im Aristoteles, (denn trotz seines Bramarbasirens kann er den Aristoteles doch nicht entbehren) es ist aber als Definition — und als solche muss man es, da es nach Scaliger's Ansicht das einzig wirklich unterscheidende Merkmal ist, nehmen — durchaus unaristotelisch.

1) Insoferne sie (es) noch lächerlich sind.
2) Scal. Poet. III. 97.

Man wird sich erinnern, dass Aristoteles im 9. Capitel als diejenige Dichtungsgattung, in der sich das *φιλοσοφώτερον* und *καθόλου* der *ποίησις* gleich offenbare (*ἤδη δῆλον γέγονε*) die Komödie anführt. Die Begebenheiten werden frei und nur nach der Wahrscheinlichkeit von den Dichtern zusammengestellt und daher legen sie auch ihren Personen willkürliche Namen bei (*οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ἐπιτιθέασι*). Er fügt hinzu, dass die Tragödie die wirklichen (durch Sage oder Geschichte beglaubigten) Namen vorziehe, aber auch nur vorziehe (*ἐπὶ δὲ τῆς τραγῳδίας τῶν γενομένων ὀνόματα ἀντέχονται*) und weiss sehr wohl den einzigen Grund dafür anzugeben, dass im Tragischen das Glaubliche nur wirksam ist (*αἴτιον δ', ὅτι πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν*). Aber für ein nothwendiges Requisit der Tragödie hält er es nicht, denn er kennt Tragödien, wo nur *ἓν ἢ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα*, ja solche, wo die Erfindung ganz frei ist, wie im Anthos des Agathon (*οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἄνθει*). Eben dieselbe Einschränkung würden wir von ihm im Hinblick auf die alte attische Comödie auch für die Comödie erhalten haben. Scaliger steht nun der „comoedia vetus" durchaus nicht so gegenüber wie seine und noch mehr die folgende Zeit. Man konnte dem Aristophanes die Ungezogenheit gegen Sokrates nicht vergeben und in aller Munde waren die Aussprüche Plutarchs, der in der Gegenüberstellung des Aristophanes und Menander sich nur aus diesem Grunde zu der bittersten und ungerechtesten Kritik des Aristophanes hatte hinreissen lassen. Wir finden sie in dem 7. Dialoge des Ferraresen Lilio Gregorio Giraldi († 1550), beim Père Rapin in den Réflexions (II. 26.) und wenn auch in der richtigen Beleuchtung, doch nicht ohne innere Zustimmung im 2. Buche der Institutiones Poeticae von Gerard de Voss.[1]) Ein Deutscher war es, der für Aristo-

1) Cap. XXVII § 12. (Amsterdamer Gesammtausg. v. 1697. III. 2 p. 114 a.

phanes in die Schranken trat, ein Name von nicht leerem Klange: Nicodemus Frischlin und – eine Französin, Anne Dacier und zwar zu der Zeit, als sie noch Anne le Févre hiess, „Fräulein Anne le Févre."

Wie nun Scaliger überhaupt die Opposition liebt, so finden wir auch bei ihm eine ausgesprochene Vorliebe für den Aristophanes. Wir vermuthen wohl nicht zu viel, wenn wir annehmen, dass vornehmlich die Rücksichtnahme auf ihn Scaliger veranlasst habe, in der für die Griechen so unvortheilhaften Vergleichung der griechischen und lateinischen Epiker und Lyriker den Mantel philologischer Liebe, d. h. des Schweigens über die Dramatiker zu breiten. Denn bei seiner Vorliebe für die feine Terentianische Kunst und seiner Abneigung gegen Plautus hätte es dem unartigen Liebling der Grazien offenbar sehr schlecht gehen müssen. Aber die grosse politische Comödie des Aristophanes mit ihren nur zu bekannten historischen Namen ist ihm eine licentia der comoedia vetus (a. a. O.) und als nunmehr allgemein gültigen Grundunterschied der beiden dramatischen Gattungen bringt er in dem oft angezogenen Capitel zuletzt als Haupttrumpf die Verschiedenheit des Stoffes in Tragödie und Comödie vor. Illa enim accipit ex historia et rem et nomina primaria: vt Agamemnonis, Herculis, Hecubae; aliqua (!) affingit: at Comoedia fingit omnia, atque personis maxima ex parte pro re imponit nomina. Man erkennt in dem letzten Zusatz unschwer die Charaktercomödie, deren Personen Vertreter einer bestimmten guten oder schlechten Leidenschaft oder Gemüthsart sind, die sich meist schon im Namen andeutet, eine Praxis, für die besonders die englischen Dichter nach Dryden eine wunderliche Vorliebe zeigen.[1])

1) Ueber „diese Gewohnheit, vermöge deren die poetischen Gestalten zu Apothekerbüchsen werden, deren jede ihre Etiquette trägt," vgl. die treffende Ausführung Danzel's in s. Lessing I². 161.

Mustern wir das schwer bepackte fünfte Capitel nun weiter, so folgt darin, wie in Scaliger's Idea, auf die Comödie (da man es immer liebte mehr nach dem Inhalte, als nach der Form zu ordnen) die „Satyra". Wenn wir erfahren, dass „zue einer Satyra zwey Dinge gehören: die lehre von gueten sitten vnd ehrbaren wandel, vnd höffliche reden vnd schertzworte", so merken wir gleich, dass die Zeit der kecken, oft frechen, genialen, aber unglaublich schonungslosen, dabei immer schmutzigen und persönlichen Satire der Früh- und Hochrenaissance vorüber ist. Die Kritik hatte seit der Reformation angefangen die Bemerkung zu machen, dass die ethische Wirkung, die dabei herauskam, wenn Antonio Beccadelli sich in priapischem Schmutze wälzte oder Filelfo, Poggio, Valla mit den unerhörtesten Grobheiten um sich warfen, eine verhältnissmässig sehr geringe sei. Man glaubte daher die stark kanzelrednerisch angehauchte Warnung nicht oft genug wiederholen zu können: „ut ne, dum vitia insectamur, eas ponamus voces, e quibus qui legunt, euadant deteriores".[1]) Daher erstens ein Anathem über alle persönlichen Pasquillanten und zweitens fast allgemein Bevorzugung des höflich zahmen sermo des Horaz vor der von bitterer indignatio diktirten, schneidenden, unerbittlich den Schleier von der Blösse der Gemeinheit reissenden satira des Juvenal. Fast an Opitz anklingend drückt der im 17. Jahrhundert als der massvolle Emendator Julius Caesar Scaligers gefeierte Gerard de Voss obigen Satz aus: „Ut igitur finis Satyrae est mores emendare, ita forma ejus est ludus sive jocus salsus et mordax. nam dicacitas et lepos praecipuae sunt satyrae virtutes."[2]) Ganz dasselbe gilt von dem Epigramm, das überhaupt nur als „eine kurtze Satyra" aufge-

1) Scaliger. Poet. III. Cap. 98.

2) Institutiones Poeticae (Haag 1647) III Cap. IX. § 10 (a. a. O. B. III. 2. p. 144).

fasst wird, sowie die Satire, unverständig genug, der Zeit nur „ein lang Epigramma“ ist. Ein „lang Epigramma“ ist ja nach Ansicht der Poetik, die ihre Berechtigung hat, gar kein Epigramm mehr. „Denn die kürtze ist seine eigenschafft, vnd die spitzfindigkeit gleichsam seine seele vnd gestallt“, so übersetzt Opitz aus Scaliger III Cap. 126. „Brevitas proprium quiddam est. Argutia anima ac quasi forma.“ Auch bei Scaliger findet sich bereits die stete Beziehung des Epigramms auf seinen Ursprung: die Aufschrift. Sogar das Lemma (I. Cap. 56) ist ihm ein Epigramm. „Epigrammatis nomen valde amplum, ad quanvis inscriptionem, vnde et Lemmata dicta, scilicet indicaturae.“ Aber er glaubt einen Unterschied machen zu müssen zwischen der blossen indicatio und dem „Sinngedicht“, das aus einer Proposition „eine spitzfindigkeit an dem ende“ (Opitz), (arguta in fine, interdum deficientia et mutila.“ Scal.) bringt, „das allezeit anders als wir verhoffet hetten gefallen soll“. Scaliger hält in Folge dessen folgende Definition für nothwendig: „Epigramma igitur est poema breve cum simplici cujuspiam rei vel personae vel facti indicatione, aut ex propositis aliquid deducens. Quae definitio simul complectitur etiam divisionem, ne quis damnet prolixitatem.“ Lessing[1]) hat ihn deswegen scharf getadelt. Er sah, dass auch „bei der eigentlichen Aufschrift“ die propositio vorhanden sei, nämlich das betreffende Denkmal oder allgemein, das beschriebene Werk, dass „folglich bei dem andern, dem eigentlichen Sinngedichte, das, was er die Vorausschickungen nennt, dem beschriebenen Werke, sowie das, was aus diesen Vorausschickungen hergeleitet wird, der Aufschrift selbst entspreche.“ Aber selbst wenn Scaliger so geistreich gewesen wäre, diese Einheit zu entdecken, so hätte er nicht viel damit anzufangen gewusst. Und auch Lessing hat nicht viel mehr damit gewonnen, als

1) „Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm etc. 2. Abschn.

eine sehr geschickte etymologische Aufklärung. Denn wenn das „Epigramm“ auf einem Denkmal zum „Sinngedicht“ werden soll, so muss das betreffende Werk in dem Theile, den Lessing „die Erwartung“ nennt, eben noch einmal beschrieben werden (beschriebenes Werk!), um einen witzigen oder nur sinnreichen zweiten Theil („Aufschluss“) möglich zu machen, sonst bleibt es immer ein blosses Lemma und gibt vielleicht der Combinationsgabe eine Nuss zu knacken, nie aber dem Verstande eine angenehme spielende Beschäftigung, die das Sinngedicht durch seine Erwartung und den Aufschluss gewähren soll. Da es aber Scaliger nur darauf ankam zu registriren (wo er nicht in Excursen critisirt und gelegentlich prahlt und schimpft) und für jedes Fach practische Vorschriften zu geben, so möchte ich jene divisio, obwohl sie in die Ur-Definition nicht passt, doch sehr angemessen finden, um so mehr da Scaliger signorum, statuarum, trophaeorum etc. inscriptiones sehr wohl für Epigrammata hält, wenn sie nur eine Propositio haben. Es wäre sogar zu wünschen gewesen, dass man die genera mehr unterschieden und nicht ein einfaches Epitaph wie folgendes „Aspicite o cives, senis Ennij imaginis formam: (Propositio, zugleich Beschreibung des Denkmals) Hic cecinit vestrum maxima facta patrum“ (Aufschluss)[1]) mit den übrigen Gattungen in eine Reihe gestellt, „vberschrifften der begräbnisse vnd gebäwe, Lobe vornehmer Männer vnd Frawen, kurtzweilige schertzreden vnd anderes“ (Opitz) nicht zusammengeworfen hätte. Uebrigens bemerke ich, dass das Jahrhundert entweder die Bezeichnung Epigramm beibehielt, oder als es anfing zu deutschthümeln, „Aufschrift, Inschrift, Ueberschrift, Sinngedicht u. a.“ dafür wählte. Lessing (a. a. O. im Anf.) glaubte, dass „Sinngedicht“ die übrigen Bezeich-

1) Hier ist die Erwartung ganz anderer Natur, die argutia sehr gering und nur in dem Besserwissen des Inscribenten bestehend.

nungen verdrängen werde. Keine aber hat sich neben Epigramm behauptet, bis in Nachahmung Goethes und Schillers das ironisch sogenannte Martialische Xenion für eine ganz besondere Gattung in Aufnahme kam. —

Getreu der Scaliger'scher Reihenfolge werden nun die „Pastoralia" (Scal. III. Cap. 99) „die Eclogen oder Hirtengedichte" abgehandelt. Sie „reden von schaffen (ovilia)[1]) geissen (capraria), seewerk, erndten (messes) erdtgewächsen (holitoria), fischereyen (piscatoria) u. a." Ich weiss aber nicht, wo Opitz sein „Seewerk" herhat, das von den Beschäftigungen des Landmannes, wie sie Scaliger in diesem Capitel und in dem vierten des „Historikus" beschreibt, doch ziemlich verschieden ist. Man hielt es ja schon für eine einiger Massen aus dem Charakter des Gedichts heraustretende Neuerung, dass Theokrit[2]) und nach ihm Sannazaro Fischer in ihre Idyllen einführten. („Addiderunt piscatoria" Scal.) Hier kann man so recht sehen, in welch lächerlicher Weise der Inhalt die Classificirung bestimmte. Auch Scaliger rühmte sich, ein neues Genre aufgebracht zu haben. „Per hiemem vero ad focum finximus nos novo modo(!) Aniculas et puellas" also etwa „Unterhaltungen am häuslichen Herd" oder „Winterabende" und dergleichen. Der Titel war Villica („quae Villica inscripsimus"): „Dorfgeschichten"! — Opitz fügt noch nach Scaliger eine Anmerkung über den dem Pastoralgedichte gemässen Stil hinzu (für welchen die Poetik bei jeder Gattung die Anweisung zum Aufziehen des zugehörigen Registers gibt). Dieselbe wird gerade für die Idylle in der Folgezeit eine oft und unbarmherzig geschwungene kritische Waffe. Er sagt nämlich: die Eclogen „pflegen alles wovon sie reden, als von Liebe (amores), heirathen, absterben, buhlschaften, festtagen (pompae rusticae) vnnd sonsten

1) Die Klammern enthalten die parallelen Ausdrücke im angeführten Cap. bei Scaliger.

2) Vgl. übrigens Th Birts Elpides Marburg 1881.

auff jhre bäwerische vnd einfältige art vor zuebringen“ (retrahant ad agrorum naturam; ita tractent, ut quasi in agro ortum aut inventum aut actum dicant). Opitz hat übrigens die Stoffe bei Scaliger etwas in usum delphini gestutzt. So hat er die Neckereien der Liebenden (Oarystiae)[1]), auf die Scaliger grosses Gewicht legt, auch die schon bedenklicheren ehelichen Streitigkeiten und die Raufereien (altercationes), obwohl seine lieben Deutschen besonders an letzteren damals ein herzliches Vergnügen gefunden hätten, weggelassen und die ehrbaren „heirathen“ und das nicht gerade idyllische „absterben“ dafür an die Stelle gesetzt.

Die Pastorelle bildet den Uebergang zu den lyrischen Dichtarten, die Opitz ziemlich scharf abgegrenzt zusammenfasst. Zuvörderst die Elegie. Man leitete sie allgemein von traurigen Ergüssen (ἐὲ λέγειν, εὖ λέγειν sc. τοὺς τεθνεῶτας u. dergl.) her, bekannte aber, über ihre Entstehung ungewiss zu sein. Dass man den Ausdruck bei Funeralien zuerst gebraucht, meint Scaliger,[2]) deute Ovid „in funere Tibulli“ an, dann sei er auf Liebesklagen übertragen werden, mit grossem Recht, wie er drastisch ausführt. An anderer Stelle[3]) aber gefällt ihm diese Erklärung nicht mehr. Wie er überhaupt den Amatoriis eine grosse Bedeutung in der Entstehung der Kunst beilegt, so möchte er sie auch hier für das Ursprüngliche halten. Opitz hat sich der ersten angeschlossen, sonst aber für den Stoff die zweite Behandlung der Elegia in der Idea fleissig benutzt. Sie bringe also natürlich zuerst „Buhlergeschäffte“ ferner aber „klagen der verliebten (amantium commiserationes), wündschung des todes (mortis exoptatio), brieffe (epistolae), verlangen nach

1) Theocrit XXVII.

2) Poet. I. Cap. 50. er denkt natürlich an Amores 3, 9, 4: nimis ex vero nunc tibi nomen erit.

3) Poet. III. Cap. 125.

den abwesenden (amicae absentis detestatio), erzehlung seines eigenen lebens (propriae vitae explicatio) vnd dergleichen.“ Als Muster sind nur Lateiner und Neulateiner angeführt.

Dass die „Hymni oder Lobgesänge“ unter einer besonderen Klasse besprochen werden, das verdanken sie dem Vorgange Scaliger's, der nicht bloss ein Historikus sondern auch in der systematisirenden Idea ihnen die Ehre eines besonderen Capitels einräumt. Wir haben bei Gelegenheit des Heldengedichts bereits auf diese Gattung hingewiesen. Sie gedieh zu einer besonderen Beliebtheit, als der darin excellirende, zu seiner Zeit in dem Himmel gehobene[1]) Grieche Michael Marullos († 1511), obwohl er ein halber Heide war, sie zuerst auch auf christliche Stoffe anwendete. Diese für die Renaissance so bezeichnende verkehrte Entwicklung deutet sich auch in den Besprechungen bei Opitz und seinem Vorbilde Scaliger an. Erst die Hymnen der Heiden, „die sie ihren Göttern vor dem altare zu singen pflegen“ (qui ad aras diis dicebantur,)[2]) „vnd — an zweiter Stelle — wir unserm GOtt singen sollen.“[3]) Natürlich ist das „singen“ nur bildlich zu verstehen, die Hymni der Renaissance waren nicht für Musik berechnet

---

1) Bis in's 18. Jahrhundert hinein fast eben so berühmt, wie die Parallele zwischen Homer und Virgil, war die lange und vernichtende Kritik des Marullus in Scaliger's Poetik VI Cap. IV. Sie scheint aber begründeter und gerechter, als jene des Homer; auch Poliziano machte den noch dazu grenzenlos eingebildeten Menschen nicht leiden und Erasmus sagte (in einem Briefe an Wimpheling?) „Malim hemistichium Mantuani, quam tres Marullicas myriadas.“ De la Monnoye bemerkt in seiner Ausgabe des Baillet 4, 33 er habe diesen Ausspruch des Erasmus in dessen Briefen nicht gefunden. Laurentius Cuper führt das Urtheil an in der Epistola dedicatoria vor seiner Ausgabe der Werke des Mantuan, Antwerp 1576. Mantuanus ist natürlich nicht Vergil sondern Baptista Mantuanus, dessen Shakespeare in Love's Labour's Lost IV 2. 97 gedenkt.

2) Poet. I. 44.

3) Poet. III. Cap. 112.

ebensowenig als ihre — meist hexametrischen — Psalmparaphrasen, die wohl zu unterscheiden sind von dem strophischen, für Musik bestimmten „Psalmen“ in den Landessprachen. Scaliger theilt sie nach der Grundstimmung (Bitt-, Preis-Gesänge u. s. w.) in mehrere Classen.[1]) Opitz hat das falsch aufgefasst und versucht eine uns nicht mehr befremdende, aber gerade hier ziemlich unglückliche Eintheilung nach dem „was sie loben.“

Die kürzeren Gelegenheits- und Stimmungsgedichte aller Art, für die Scaliger mit unglaublicher Pedanterie Classifikationen bis in's Einzelnste unternimmt, fasst er in zwei Gruppen zusammen, Gedichte zur Recitation und Lektüre und solche „die man zur Musik sonderlich gebrauchen kann.“ Die Gedichte zur Musik sind ihm die eigentlichen „Lyrika,“ auf sie will er alle Mittel verwendet wissen, über welche die Dichtkunst verfügt, und es scheint, dass er sie erst dann für wahrhaft lebendig erachtete, wenn sie gesungen wurden.[2]) Die übrigen Gedichte, zu denen er auch die den breitesten Raum einnehmenden Fest- und Gelegenheitsgedichte zählt, sind ihm nur als Masse etwas: Sylvae, die aus dem Alterthum (Quintilian) überkommene Bezeichnung, der er aber eine etwas weitere Ausdehnung giebt, als Scaliger (III. Cap. 100: „Poëmatia ergo quaedam, ut docet Quintilianus subito excussa calore.“) Zwar sind sie ihm auch „carmina, die auss geschwinder anregung vnnd hitze ohne arbeit von der hand weg gemacht werden“ („libelli qui subito calore et quadam festinandi voluptate fluxerunt“ Statius silu. I praef.) und er

1) „varia in genera sunt partiti“ ebend.

2) Gervinus hat im Gegensatz dazu aus einer irrigen, wenn nicht gar willkürlichen, Interpretation einer Stelle des 7. Cap. der Poeterey bei Opitz einen „offenbaren Bruch mit der Musik, ja fast mit der lyrischen Poesie“ constatiren zu müssen geglaubt. Diese Stelle gibt aber nur die Ansicht der Zeit (Baif) über die quantitirenden Versmasse, die in den Landessprachen nur gesungen zulässig seien, wieder.

citirt dafür Quintilian (X. 3, 17), aber wie im Walde „vieler art vnd sorten Bäwme zue finden sindt," so „begrieffen sie auch allerley geistliche vnd weltliche getichte, als da sind Hochzeit- und Geburtslieder (Epithalamium, Genethliacum),[1]) Glückwündtschungen nach aussgestandener krankheit (Soteria), item auff reisen (Apobaterion), oder auff die zurückkunfft von denselben (Epibaterion), vnd dergleichen." Dagegen ist der Abschnitt über die Lyrica wieder einmal, um es gelinde auszudrücken, eine kleine Mosaikarbeit aus Scaliger (III. Cap. 124 Lyrica) und Ronsard's grosser préface zur Franciade. Bei Opitz „erfordern diese getichte zueförderst ein freyes lustiges gemüte," bei Scaliger „amat autem poema hoc animi libertatem;" sie „wollen mit schönen sprüchen vnnd lehren häuffig gezieret sein" „poscit vero frequentiam sententiarum": „wieder der andern Carminum (Heldengedichte?) gebrauch, da man sonderliche masse wegen der sentenz halten muss; damit nicht der gantze Cörper vnserer rede nur lauter augen zue haben scheine, weil er auch der andern glieder nicht entbehren kann," bei Ronsard:[2]) „sie les sentences sont trop frequentes en ton oeuvre heroique, tu le rendras monstrueux, comme si tout ton corps n'estoit composé que d'yeux et non d'autres membres, qui servent beaucoup au commerce de notre vie." „Ihren inhalt betreffendt, saget Horatius: Musa dedit fidibus etc." Scaliger: „Lyricorum materiam plane demonstravit Horatius etc." „Er wil soviel zue verstehen geben, das sie alles was in ein kurtz getichte kann gebracht werden beschreiben können;" Scaliger: „Mihi ita videtur. Quaecunque in breve Poema cadere possunt ea Lyricis numeris colligere ius esse." Die Kürze entscheidet also darüber, ob ein Gedicht den Namen eines „lyrischen"

1) Die Klammern enthalten die parallelen Capitelüberschriften bei Scaliger.

2) Ronsard oeuvres (Ed. Elzevirienne) III p 19.

verdient. In der Aufzählung der Stoffe folgt schliesslich Opitz zum grossen Theil wieder dem Scaliger: „buhlerey (amores), täntze (saltationes), banckete (comessatoria), schöne Menscher[1]). Gärte, Weinberge, lob der mässigkeit (sobrietatis commendationes) nichtigkeit des todes u. s. w. sonderlich aber vermahnung zu der fröligkeit (ad indulgendum genio ex hortationes). Als Beispiel erlaubt er sich „seiner Oden eine zu setzen", die nicht zum kleinsten Theile dadurch so populär wurde, nämlich das bereits erwähnte „Ich empfinde fast ein grawen" etc.

Auch die beiden letzten Capiteln des Werkleins, die sich der sprachlichen und prosodischen, also hier durchaus nationalen Seite der Poetik zuwenden, tragen das deutliche Gepräge der Renaissancetheorien. Sie sind bei Leibe nicht grammatischen Inhalts, wie man nach Strehlke's Ausdruck[2]) glauben könnte, überhaupt beschäftigt sich nur das kürzere sechste vorwiegend mit sprachlichen Dingen. Wie bei Scaliger „folgen den Dingen (rebus) jetzund die Worte" (verba). Auch die Ueberschrift „Von der zuebereitung" erinnert uns an die Parasceve (παρασκευή), den Titel des vierten Buches bei Scaliger.

Trotzdem diese beiden Capitel speziell der deutschen Poeterey gewidmet sind, so kann unser gelehrter Poet doch nicht umhin, sie mit dem prosodischen, syntaktischen und rhetorischen Regeln der Renaissance so schwer als irgend möglich zu belasten.[3]) Alles findet sich, was sich aus den compendiösen Lehrbüchern der lateinischen Poetiker für die National-

1) Hanmann und Bodmer verbessern „Menschen." Ich bezweifele, ob mit Recht.

2) In seiner Monographie p. 149.

3) Auch von den quantitirenden Maassen (sapphicis) die im vergangenen und zum Theil noch im Anfange seines Jahrhunderts die nationale Prosodie zu so abenteuerlichen Reformversuchen verleiteten, kann er sich noch nicht ganz lossagen.

poesie irgend verwerthen liess: Die Lehre von den neuen Wortbildungen, die bei den Sängern des Bacchus so ungeheuerliche Früchte trug, von der Wichtigkeit der „zuesammensetzung der worte“ für den Klang der Verse („de pedum constitutione ex iuncturis verborum et eorum quantitatibus“), eine Seite der Kritik, der die Poetiker der Renaissance eine sehr grosse, die Nachfolger von Opitz aber fast einzig Aufmerksamkeit zuwendeten, das Hauptsächlichste „vom ansehen und der dignitet der Poetischen Rede“ (die „tropen, schemata und Figuren“, vornehmlich die „epitheta“, das ganze weitläuftige auf Aristoteles und Quintilian erbaute Gerüste der Rhetorik) endlich die wichtigste, die Lehre vom Stil.

Scaliger beginnt seine Parasceve mit einem breit ausgeführten Capitel, welches „Charakter“ überschrieben ist, Opitz endet seine zuegehör mit einem längeren Abschnitt über „Charakter oder merckzeichen der worte.“

Er hat aus diesem Capitel zunächst die drei Stilarten entlehnt, deren Unterscheidung damals so wichtig schien, die „hohe“ (altiloqua), „mittele oder gleiche“ (media, quam aequabilem vocare liceat nobis) und „niedrige art zu reden“ (infima forma). Dass die strenge Durchführung einer einzigen dieser Stilgattungen in jedem „nachahmenden“ Werke, namentlich im Drama eine Unmöglichkeit sei, musste sich eigentlich jeder sofort sagen. Hatte doch gerade Horaz darauf hingewiesen, dass es ein Unterschied sei, „Davusne loquatur an heros“. Man wusste das wohl; war doch schon im Anfange des 16. Jahrhunderts der Same dieser Horazischen Regel bei einem einfachen Manne wie Rebhuhn zur Frucht gediehen; trotzdem man so unsystematisch war und die Lücken und schwachen Stützen des Systems einsah, man konnte nicht davon lassen zu systematisiren. „In wichtigen sachen, da von Göttern, Helden, Königen, Fürsten, Städten vnd dergleichen gehandelt wird, muss man ansehnliche etc. reden vorbringen“ lehrt Opitz nach dem Grandi-

loquus seines Scaliger (IV. Cap. 2). Dieser sagt „Altiloquum Poeseos genus, quod personas graves, res excellentes continet: quae lectis etc. verbis explicantur. Persones graves sunt, Dii, Heroes, Reges, Duces, Civitates". Aber er ist doch wenigstens ehrlich genug, zu bekennen, dass die Handlung eines noch so erhabenen Gedichtes durchaus nicht immer zwischen Göttern und Helden allein verläuft. Es gibt da noch Nautae, Fabri, Mercatores etc. Aber statt das System zu ändern und jene drei Stilunterschiede in ihrer Allgemeinheit höchstens auf den Erguss des selbst redenden Dichters (sie sind ja auch aus der Rhetorik genommen und dort haben sie natürlich Sinn) anzuwenden, setzt er nur hinzu, das käme davon, dass durch den Zusammenfluss der Menschen die Gesellschaft gleichsam nur einen Körper bilde („id propterea fit, quod hominum conventu societas instituta quoddam quasi corpus est"). Klingt das nicht fast wie Aerger darüber, dass diese durch einander geworfene Welt nicht in das schön geordnete System seiner Poetik passe?! Es rührte das nur daher, dass man in dem Ausdruck dictio, genus dicendi zwei grundverschiedene Dinge zusammenwarf: auf der einen Seite verstand man darunter die charakteristische Nachahmung der Rede aller in einem Dichtwerk auftretenden Personen, auf der andern die Art und Weise wie ein Schriftsteller einen gegebenen Stoff behandelt. Jedem Menschen ziemt eine andere Rede, „wie ein anderer habit einem könige, ein anderer einer priuatperson gebühret, vnd ein Kriegsman so, ein Bawer anders etc. hergehen soll". Eben dieselben dicendi genera bezeichnen aber zugleich die Stilarten, die der Dichter zu seinen Stoffen wählen kann, wie „Catullus seine Argonautika" (c. 64) in der „mittelen oder gleichen art zu reden geschrieben".[1]) Diese Theorien geriethen aber bei der prakt-

1) Vgl. dazu Scaliger's VI B. (Hypercriticus) Cap. 7 bei Besprechung Catulls „Argonauta, quem inscripsit librum" etc., „Stilus mollis, tersus, rotundus" und „Mediocre hoc dicendi genus."

ischen Anwendung offenbar in Widerspruch mit einander. Man wollte ja malen, die Natur nachahmen. Es war so natürlich, dass in einem Zeitalter, in welchem die Malerei die herrschende Kunst war, die Theorie der μίμησις zur ästhetischen Grundlage der Poesie gemacht wurde, das horazische „Ut pictura poesis", so oft es auch citirt werden mochte, immer die freudigste Beistimmung und nie ermüdende Erörterung fand. „Die blendende Antithese des griechischen Voltaire" war im Munde aller gebildeten Maler und leider auch aller gebildeten Poeten. „Nicht Griechenland, nicht Rom", sagt Opitz in dem Gedichte „Ueber des berühmten Mahlers Herrn Bartholomei Strobels Kunstbuch", „können bezahlen, was hie bevor der Cheronenser sprach",[1]) „dass euer edles mahlen — Poeterey die schweig' und die Poeterey — Ein redendes Gemäld und Bild das lebe sey." Und die Farben dieses redenden Gemäldes, das Material, mit dem allein zu wirken die Poesie angewiesen war, das ist eben nach Scaligers Ausführungen (IV. Cap. 1) die Rede: „ergo a materia Character educi potest. est enim (sicuti dicebamus) rei effigies atque imago. Omnis enim oratio εἶδος, ἔννοια; μίμησις, quemadmodum et pictura". Danach hatte sich auch Opitz' Denken bestimmt. Er drückt es in dem Gedichte „über Strobel's Kunstbuch" folgender Massen aus: Maler und Poet seien „von des Himmels Gunst, — die euch die Hände führt, und uns die heissen Sinnen — Damit wir ausser uns auf etwas denken künnen, — Das Hertz' und Auge füllt, wir schreiben den Verstand (ἔννοια?) — und Weisheit in ein Buch; ihr mahlt sie an die Wand. — Bey uns wird sie gehört, bey euch gar angeschaut." Wie schädlich

---

1) Irrthum von Opitz. Bekanntlich hat nicht Plutarch den Ausspruch gethan, sondern er und andere erzählen, dass Simonides den „Einfall" gehabt habe. (Das Gedicht steht in der Bresl. A. II p. 37 ff.)

es auf die Praxis der beiden Künste wirkte, dass man glaubte, sie seien nur in Bezug auf ihr Material (ὕλη) verschieden, das „*καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι*“ des Plutarch aber gar nicht beachtete, hat Lessing in einem unvergänglichen Werke nachgewiesen. Aber dies interessirt uns hier weniger, als der Widerspruch und die Verwirrung, die das „ut Pictura Poesis“ in die Ansichten vom poetischen Stil brachte. Denn man wollte ja nicht blos charakterisirend malen, den Bauern anders reden lassen als den König, das scheue Weib anders als den muthigen Mann, sondern man wollte auch das ganze Werk in einem einheitlichen Stile schreiben, wie von den grossen vorbildlichen Meistern des Alterthums jeder den seinen unverkennbar in jedem seiner Werke ausgeprägt hatte. Man war noch nicht so weit in der künstlerischen Erkenntniss des Alterthums vorgedrungen, um sich zu sagen, dass trotz der durchgehenden Hoheit der Rede ein Sophokles seine Boten und Könige sehr wohl auch im Ausdruck charakterisire, dass sein Ajax, seine Antigone so originale Charaktere seien, dass der energischste Realist sie nicht schärfer hätte zeichnen können, so dass wir trotz der idealen Beleuchtung der Dichtung mit diesen Gestalten gelebt, ihr tägliches Thun und Treiben beobachtet, ja ihre ganze Entwickelung verfolgt zu haben glauben. Scharfes Herausarbeiten der Individualität war ja das Eigenthümlichste, was die Renaissance der mittelalterlichen Menschheit gebracht. Hier sehen wir den theoretischen Versuch, dasselbe auf die Dichtung anzuwenden und wie nothwendig war das gerade uns Deutschen! Selbst dort, wo es sich fast aufdrängen musste, im Drama, z. B. bei Hans Sachs, spürt man auch nur den schwächsten Ansatz zum Charakterisiren äusserst selten. Nun aber kamen diese Lehren vom Stil, dies sich anschliessen an ein bestimmtes Muster, und oft an ein unglückliches, wie Seneca. Alles wollte stilvoll schreiben, petrarkisiren, pindarisiren, *ξενοφωνιΐζειν* oder was sonst es

noch für iren, itzein, atzein, itzare geben mochte, und um die Confusion vollständig zu machen, kam noch dazu, dass jede Gattung ihren besonderen Stil verlangte, „zue niedrigen sachen schlechte, zue hohen ansehnliche, zue mittelmässigen auch mässige und weder zue grosse, noch zue gemeine worte gebraucht“ [1]) werden mussten. Das gab der Darstellung etwas starres, gezwungenes, man schrieb mit Absicht läppisch im Hirtengedicht, farblos in der Epistel, schmutzig im Epigramm, man überbot sich in gemachtem trunknen Taumel in bacchischen Oden und Hymnen, an hochgeschraubten sententiösen Stelzen und pathetischen Donnern, Rasen und Wüthen in der Tragödie, man wimmerte in der Elegie und trompetete im Panegyrikus. Dort aber, wo der alle theoretischen Schranken überspringende Genius, als wahrer Welt- und Herzenskünder, die Welt spiegelte wie sie war, dort, wo all die Gegensätze, die in ihr unvermittelt neben einander liegen, so wie er sie mit seinen alles durchdringenden Augen gesehen, so wie nur er sie sehen konnte, vor der erschütterten Menge im wahrhaft kathartischen Drama vorüber zogen; dort wo in einer Sprache der alle Töne der Empfindung, alle Mittel treffenden Ausdrucks zur Verfügung standen, die Natur selbst laut zu werden schien: dort ging der vornehme Gelehrte mit verächtlichem Achselzucken vorüber und nannte das einen Mischmasch von „Hornpypes and Funeralls“.[2]) Die Theorie kannte nur portraitirende Nachahmung oder äusserlichste, überall vorgeschriebene, erlernbare und zu erlernende Manier; zur theoretischen Erkenntniss des Stils[3]) gelangte man nicht. Die Praxis, die

1) Poeterey. (Braune p. 33) nach Scaliger IV. Cap. 1. „Igitur de capellis qui loquetur, humilem etc.“

2) Sidney, a. a. O. p. 65.

3) Vgl. die für bildende wie für redende Künste gleich treffende Charakteristik Goethe's in dem Aufsatze: „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.“ (Hempel XXIV. p. 525 ff. zuerst im 7. Merkur Febr. 1789.)

Masse der Talente, die immer die Litteratur einer Epoche charakterisirt, wenn auch der Genius sie repräsentirt und bestimmt, hielt sich naturgemäss an letztere und nur die Genies, ein Tasso, ein Shakespeare und Anfangs auch Corneille, gingen ihren einsamen, von der theoretischen Heerstrasse abweichenden Weg. Shakespeare kam für die Theorie gar nicht in Betracht, und die beiden andern haben unendlich viel von ihr erdulden müssen. —

Für unser Thema ist schliesslich noch die kurze Nachbemerkung wichtig, welche sich auf die heidnischen Götternamen bezieht. Diese hätte eigentlich ihre Stelle im dritten Capitel, wo Opitz diesen Gegenstand behandelt, finden sollen und da er das „schreiben eines gelehrten Mannes in der frembde", welches nach seiner Angabe ihn dazu veranlasste, doch wohl nicht innerhalb der „fünf Tage", in denen das Buch verfasst ist, sondern „vnlengst" erhalten hat, so hat er sicherlich nicht ohne Grund diese Sache noch einmal und an so auffälliger Stelle besonders besprochen. In der That betrifft sie einen Cardinalpunkt in der Renaissancepoesie. Nicht blos die Frommen stiessen sich daran, auch wirkliche Poesiefreunde, deren Stand eine so umfassende Bildung, wie die Renaissance sie durchschnittlich verlangte, unmöglich machte, verdross es, sich alle Augenblicke an einem unbekannten Götter- und Heldennamen zu stossen, Beziehungen errathen zu sollen, die nur Gelehrte wissen konnten, und sich auf dem classischen Boden, seinen von den classischen Dichtern besungenen Lokalen und geweihten Stätten gleichsam wie in dem heimatlichen Weichbild führerlos bewegen, d. h. herumirren zu müssen. Es wurde daher die Bitte laut, wenigstens die Namen sehr charakteristischer Personen und Sachen soweit möglich zu verdeutschen. Man hätte sich da auf dem besten Wege zur heimatlichen Mythologie befunden, wenn man die barocken Einfälle und Vorschläge Zesens

überwinden gelernt hätte. Es geschah aber auch zu Zesens Zeit nicht, als die Partei der Amythologen, wie ich sie nennen möchte, bereits stark war. Aber die allmählich eintretende Trivialität und Verlogenheit in der Handhabung dieser olympischen Maschinerie liess diese Partei wachsen und durch die Gelehrten sich verstärken, bis Mitte des 18. Jahrhunderts nach Vorgang der Engländer durch den energischen Anstoss der Deutschen die europäische Menschheit das Joch des Olymp, das sie jubelnd auf sich genommen und vier Jahrhunderte getragen, mit tiefstem Gefühle der Befreiung von sich abwälzte. Damals war die Zeit noch nicht gekommen. Mit dem echten Hochmuthe des Renaissancemenschen beantwortet Opitz die Frage. Habe man sich doch in den andern Ländern daran gewöhnt, warum nicht bei uns? Man habe ja des Carolus Stephanus' und anderer Diktionarien; man solle solche Bücher übersetzen, wenn man sie nicht im Original benutzen könne. Aber dann suche man sie auf und gucke hinein. Hierin konnte Opitz gewiss auf den vollsten Beifall der Gelehrten rechnen, an die er sich im achten Capitel „dem Beschluss dieses buches" noch einmal mit den schon im Aristarch vorgebrachten Mahnungen gewandt. Denn als eine Concession an diese ist die Poeterey vornehmlich aufzufassen, als eine Anerkennung der absoluten Uebermacht der „nova ratio", wie man es im 16. Jahrhundert wohl nannte, der neuen, auf der Grundlage der Antike beruhenden Dichtung. Welche Bedeutung diese energische Schwenkung gerade in Deutschland hatte, ist denen bekannt, welche wissen, wie tief ins 17. Jahrhundert hinein die volksthümliche Opposition sogar unter gelehrten Vorkämpfern sich rege erhielt. Das hat auch dem Büchlein den weit über seinen Werth gehenden Ruf verschafft. Als es Opitz hinausschickte ins deutsche Land, um den Sinn für eine noch zu schaffende nationale Litteratur zu fördern, mochte er wohl nicht ahnen, dass dereinst die Gelehrten, welche die Erforschung derselben

zu ihrem Berufe gemacht, von diesem Werkchen an eine neue Epoche datiren würden.

Das „nichtige Büchlein“ [1]), von dem er am 5. Oktober 1624 so beiläufig seinem Buchner berichtet, hat Anstoss zu einer neuen Litteratur gegeben, ist das Vorbild von einem halben Hundert ähnlicher Schriften geworden, die während zweier Menschenalter die von Opitz gethane Arbeit noch einmal thun zu müssen glaubten.

Dieselbe bestand nicht blos in der Verkündigung des schon von dem Grammatiker Clajus festgesetzten metrischen Gesetzes. Allerdings konnte dasselbe bei der herrschenden Neigung zu rohem, kunstlosen Versbau von den Poetikern nicht oft genug eingeschärft werden; doch ist es hauptsächlich Opitz' dichterische Praxis, durch welche es so eng mit seinem Namen verknüpft ward. Die Bedeutung seiner Poetik aber beruht vornehmlich in der Verbreitung der nothwendigsten Grundbegriffe und formalen Anschauungen von der poetischen Kunst, die im Auslande schon lange Gemeingut Aller geworden. Dass er dadurch auf die Produktion irgend welchen Druck hätte ausüben wollen, von einer solchen Absicht zeigt sich in seinem ganzen Werke keine Spur. Wie er in den Fragen der Verskunst von der Rigorosität Malherbe's weit entfernt ist, so in denen der höheren poetischen Theorie von der Beschränktheit der französischen Akademie. Er ist uns Deutschen Ronsard und Malherbe zugleich, aber

---

1) „Nullum libellum de re poetica Germanorum, quo de accentuum nostrorum, syllabarum et carminum ratione disserui typographis transmisi.“ (bei Geiger, Mittheilungen aus Handschriften p. 32.) Am 16. Februar 1625 überschickt er es Buchner. „Addidi et librum de re poetica Germanicorum, sed et hunc procul dubio infra tuam expectationem. Iuventuti consulere animus fuit et ostendere, quam levi opera linguae nostrae decus instaurari possit.“ Der Brief ist in Liegnitz geschrieben. S. Geiger's Veröffentlichungen im Archiv f. d. Litt. V. p. 340.

sein eigentliches Wesen steht unter dem Einflusse des Siebengestirns. Wie dieses von philiströser Pedanterie weit entfernt war und hauptsächlich durch die Kraft frischer Anregung seinen Einfluss erlangte, so ist auch Opitz noch kein zopfiger Schulmeister; noch ist er angeweht von dem frischen Hauche der Renaissance, und nicht Gottsched's Kritischer Dichtkunst möchte ich wie Gervinus sein Büchlein vergleichen, sondern eher dem Manifeste, mit dem die Plejade die neuen Gallier zur geistigen Eroberung der sacrez thresors des Alterthums einlud.